

GYÖNYÖRTELEN SZÍNHÁZ, AVAGY  
A REPREZENTÁCIÓ KITAKARÁSA  
(A TRAUMA SZÍNREVITELE A HAMLETGÉP-BEN)

*KISS ATTILA*

„Antagonism is the logic of the Real in society.”  
Slavoj Žizek

**I**NDULJUNK ki egy manapság divatos előföltevésből. Fogadjuk el, hogy Heiner Müller *A Hamletgép* című darabja egy szisztematikus színházi kísérlet arra, hogy ellenálljon minden koherens jelentésnek, szembeszegüljön a társadalom automatikus jelentésalkotó gyakorlataival, és dekonstruálja azokat. Ebben az esetben a szöveggel szemben elkövethető legnagyobb erőszak az, ha elméleti értelmezés keretei közé próbáljuk szorítani. Így a Müller-szövegről írt minden értelmezés egy paradoxonból indít: a darab sikerességét csak olyan értelmezés képes szemléltetni, amely végül kudarcot vall és felszámolja magát, mint lehetséges interpretációt. Amennyiben viszont mégis lehetségessé válik a darabról összefüggő értelmezést alkotni, az a dráma célkitűzésének sikertelenségét bizonyítja. A kérdés tehát így szól: kibújhat-e a dráma, mint megjelenítés az ideológiailag meghatározott reprezentáció és jelentésgenerálás kereteiből, vagy éppen önnön textualitása akadályozza-e meg abban, hogy a szövegszerűség szabályain kívülre kerüljön.

A jelen dolgozat azt kívánja bemutatni, hogy minden koherencia-elhárító stratégiája ellenére lehetséges összefüggő értelmezést alkotni a darabra, ennyiben tehát a kezdeti előföltevésben meghatározott elsődleges szubverzív próbálkozása kudarcot vall. Ezáltal válik azonban világossá, hogy a dráma (illetve a potenciális színházi előadás) nem azt a textualitást haladja meg és dekonstruálja, amely a szubjektumot reprezentációs szabályok között tartja fogva, hanem éppenséggel a textualitást mint olyat sikerül felmutatnia, kiemelnie a megszokottság automatizmusából. Így azonban végső soron *A Hamletgép* és a róla szóló értelmezés ugyanazt a paradoxont járja körül: a darab áthatolhatatlanságában mutatja fel a Jelölőt, a nyelv materialitását. Ez a materialitás az oka annak, hogy a jelentés kioltására, az ideológiai beágyozottság lebontására tett *reprezentációs* erőfeszítés végül a jelölés ellenállásába ütközik; ugyanakkor ez az ellenállás haladja meg mindig az elmélet kísérleteteit is, melyek arra irányulnak, hogy a betű materialitását, a szimbolizációt, a nyelv játékát kimerítsék, letakarják.

Előrebocsáthatjuk, hogy a textualitásnak a *Hamletgép* elkerülhetetlenül két szinten is foglya marad:

– tematikus síkon: a szubjektum a test felbontására, közvetlen megtagadására tett kísérleten keresztül nem kerülhet az ideológián kívülre, mivel a jelölő a testet, a test mindenféle megtagadását is letakarja;

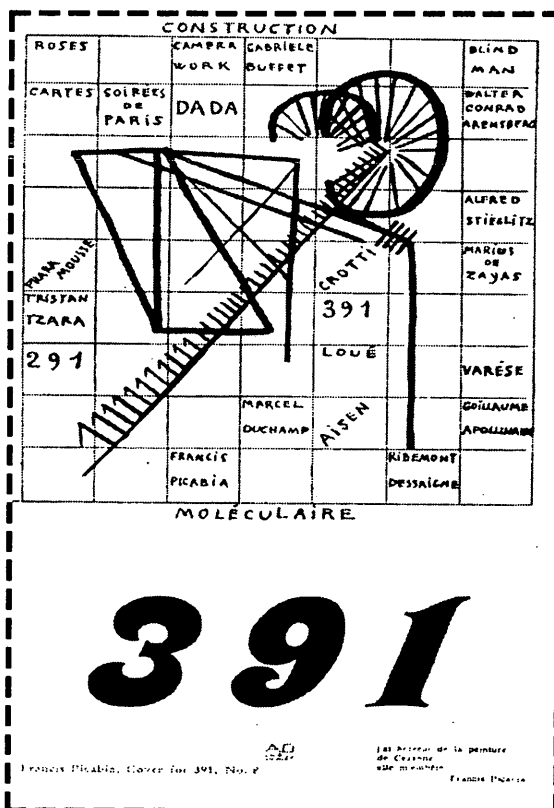
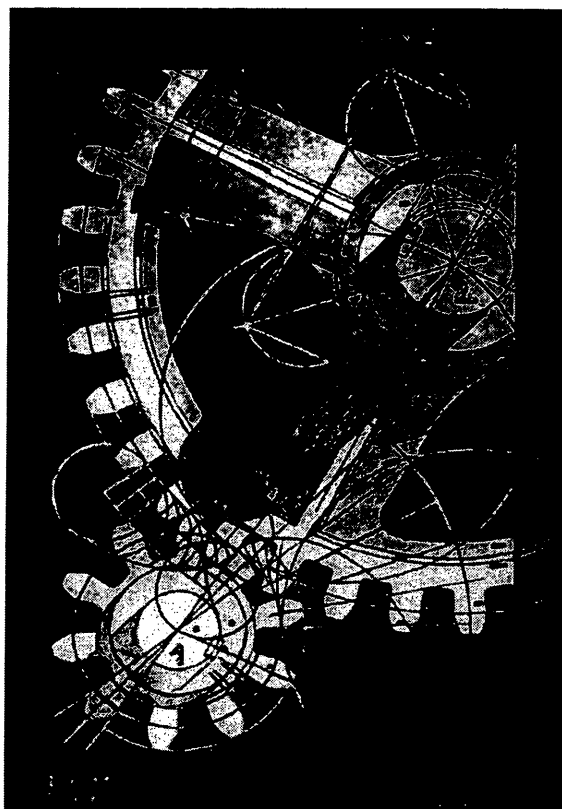
– metadramai síkon: a darab textuális léte eleve a reprezentáción belül tartja a megjelenítést.

A kérdés ennél fogva tehát a következő: hogyan lehet a szövegen belül maradván, a szövegen belülről dekonstruálni magát a darabot, és egyúttal kimozdítani a szubjektumot? A *Hamletgép* belülről támad.

A *Hamletgép*, mint reprezentáció a szubjektumot, a befogadót mozdítja ki és teszi heterogénné, kétféle stratégiával:

Sikeresebben „támad” a dráma a befogadás szabályainak áthágásával, a befogadói identitásválság létrehozásával: dekonstruktív szöveggként *megtagadja a befogadótól azokat a konvencionális pozíciókat*, amelyek az olvasás, befogadás folyamatában általában létrejönnek, és az olvasó szubjektumnak egyfajta *identitást kölcsönöznek*.

Slavoj Žizek szerint az ideológia beavatkozá-  
sát a szubjektum pszichikai szerkezetébe *trau-  
maként* éli át a tudatalatti, de ennek ellenére az  
ideológia nem egyfajta erőszakos valóságként  
kínálja magát, hanem a Vágyakozás előli mene-  
külési lehetőségként, ahova a tudatalatti vágy-  
tartalmaival szembesülni nem merő tudatos el-  
bújhat. Ez a paradoxon a szubjektum ideológiai  
kizsákmányolása: a Vágy, a szemiotikus motili-  
tás pszichikus elfojtása, a szubjektumot konsti-  
tuáló törés, elkülönöződés megtapasztalása így  
a Szimbolikus Rendben, az ideológiában talál  
teret az áthelyeződésre. A jelölő leválaszthatja a  
szubjektumot a kívül lévő valóságtól, mivel a  
szubjektum felruházta a re-prezentálás metafi-  
zikus képességével, de ez a törés, traumatikus  
mag mindig megmarad, mint alapvető ellenállás  
mindenféle jelölő gyakorlattal szemben. Ez az  
elmozdulás, ez a „többlet” az a nyelvben, ami  
mindig a szimbolizáción túl és felül marad, ami  
miatt a nyelv feletti uralom lehetetlen. És ez a  
belső ellenállás a nyelv, a Betű materialitása,  
amely mindig letakarja a szubjektum elől az



empirikus valóságot. A szubjektumot konstituáló trauma kikerülhetetlensége *A Hamletgép* központi motívuma.

Bizonyos elméletek (Bataille, Artaud) a *testet* teszik meg a Betű materialitásán áthatoló erőfeszítés kísérleti területének, hiszen a szubjektumot konstituáló traumatikus törés is a testből, a test differenciálódásából, majd a test érzetének, folytonos jelenlétének az elfojtásából indul. A test megtapasztalása, mint *közvetlen megtapasztalás* a jelölés ideológiai határain való eksztatikus túllépés lehetőségét kínálja. A posztmodern elméletek egyik leglényegesebb meglátása ugyanakkor az, hogy a tapasztalat közvetlensége a testtel való kísérletezéssel sem érhető el: a jel, a nyelv materialitása a testet, annak mindenfajta megtapasztalását is letakarja. Ehhez a felismeréshez érkezik el *A Hamletgép* is: a testét felosztató, vérebe, ürülékébe visszahúzó szubjektum beleiben még mindig nem a test Jelenlétéhez érkeünk el a tapasztalat közvetlenségén keresztül, hanem a jelölő, az ideológiai markerek ellenállásához. A test teljes jelenléte az abjectioval sem jön létre, és az *abjectio* csak a közönséget bevonó reprezentációs technikaként, nem pedig az ideológia szubverziójaként működhet.

*A Hamletgép* ennyiben az artaud-i könyörtelen színház megvalósíthatatlanságát is szemlélteti, hiszen nincs olyan színház, ahol a reprezentáció tiszta prezentációvá, az ideológia által el nem mozgított jelenlétté, közvetlen prezenciává válhatna.<sup>3</sup> Az apa meggyilkolása, a beszéd és a szerző trónfosztása, az önazonosság megtagadása még mindig egy hang, egy nyelvileg beágyazott szubjektum reprezentációs tevékenységeként kerül elénk. *A Hamletgép* szubverzivitása tehát nem a test és a szubjektivitás *abjectio*jában van, hanem a jelölő gyakorlat *természetének*, logikájának, az ideológia mindent átfogó jelenlétének a felmutatásában. Az inkohereenciával, a kommunikációs pozíciók elbizonytalanításával, a szerzői referencia megkérdőjelezésével a dráma nem egy összefüggő jelentés átadására, hanem a *szövegnek, a jelölésnek a jelenlétére koncentrál*.<sup>4</sup> *A Hamletgép* a reprezentáción túli jelenlét felkeltésére tett sikertelen kísérleten keresztül *magának a reprezentációnak a jelenlétét* fokozza fel.

A darabban legelsőként az identitás konstruálódásának és elutasításának témája jelenik meg: „Hamlet voltam”. (30)<sup>5</sup> A Hamlet név rendkívül konnotatív természete több célt szolgál: a tragikus hős maga jelképezi a világirodalom-gépezetben megjelenő identitás-motívumot, ugyanakkor utal annak a társadalmi, politikai és irodalmi intézményesültségnek a gépezetére is, amely ebből a névből kulturális klisé generált. A Hamlet-név így emblematisztikus sűrítése a szubjektumra erőszakolt identitásnak, a kánonformálásnak, az ideológiai interpellációnak és a szubjektum nyelvi pozicionáltságának. A társadalomban valamennyien Hamletek vagyunk, identitásunkat a kulturális képrendszerben áramoltatott, előregyártott minták szerint hozzuk létre. Ennek az identitásnak az elutasítása („Hamlet voltam”) a Névvel, a Szimbolikus Rend kulcsjelölőivel szemben folytatott küzdelem: szembeszegülés az „ősökkel” (az Apa Nevével), a történelemmel, az idővel, és végül a testtel, amelyet szintén az ideológiai markerek konstruálnak.

„...szétosztottam a halott nemzöt.” (30) Az ő elutasítása a történelmi pozíció és a linearitás látszata ellen folytatott küzdelem. A Hamlet-szubjektum elveti a múltat, amely a hozzánk érkező nyomok interpretációjából áll össze; ezek metaforája itt az öreg Hamlet teste. A történelem narratívája tényleg úgy áll össze, mint amikor családi fényképalbumot lapozgatunk, és „elmesélve” megírjuk történetünket. (Az I. felvonás címe: Családi album.) A jelen tehát sohasem a múltból lineárisan „kinövő” állapot, hanem aktuális diszkurzusok kereszteződési pontja. Ennek a jelen pillanatnak a Jelenlétére koncentrálni a szöveg, amikor eltörli a jövőt – „A reggel nem játszódik le többet.” (30), és a beszédaktusok deixisét a végsőkig fokozza:

„Most a hátadra kötöm a kezedet..., Most széttépem a menyasszonyi ruhát. Most kiáltanod kell... Most elveszlek téged, anyám...” (31)

A történelem és a linearitás, tehát az eredet megtagadása után a darab még a jelen idejű létezését is megpróbálja kiiktatni:

„Nem Hamlet vagyok. Nem játszom több szerepet.” (31)

A drámaszöveg megtagadja önmagát, és az őt konstituáló markerek kiüresítése után a szubjektum önnön jelenlétét is elutasítja: „A drámám nem játszódik le többet.” (31) Ez az ön-reflexív metadramai perspektíva, a koherens jelentés és identitás elutasítása, a referenciák széttördelése a dráma és a drá-

ARTAUD

mai szubjektum ön-megsemmisítő stratégiája. A stratégia, mint ahogy előrebocsátottuk, sikertelen: amíg mondván van, hogy a darab nincs, addig a darab igenis van, és benne a szubjektum is. Ugyanakkor a Szöveg, amely így a színpadon megjelenik, nem egy metafizikus Szerzőt reprezentáló ön-azonos Műalkotás, hanem maga a Szöveg-működés, a reprezentáció mint olyan. A szerző fényképét (amely a jelen értelmezésnek megfelelő színrevitelben azonos a Hamlet-sze-replővel) széttépik: a Szerző nem uralja többé a szöveget, amely generálja, majd megszünteti a szerző kategóriáját. „A színházi élmény itt nem egy kognitív folyamatból, hanem a Szöveg mani-fesztációjából származik.” (Blau...) Amit a dráma elérhet, az az értelmező szubjektum kiköz-kentése a hagyományosan koherens szövegektől elvárt homogén befogadói identitásból. Ez a ki-zökkenés a minimális feltétele annak, hogy az ideológia által meghatározott reprezentáció logi-kájára a szubjektum rálátást (meta-perspektí-va-metadráma) nyerjen.

A színházi és ideológiai koherencia szétrom-bolására irányuló kísérlet középpontjába a II. felvonástól kezdve a *test abjectioja* kerül. Az Ophelia/Kórus/Hamlet szubjektum ismét kultu-rális emblemaként áll elő: az „Ophelia-identi-tás” a társadalomban folytonos nyomként műkö-dik, a pszichotikus nő egyfolytában öli önmagát. Ez a kulturális klisé is lázadásba kezd azonban, és leállítja a folyamatot, amely identitását defi-niálja: „Tegnap abbahagytam megölni magam.” (31) Ideológiai fogságának kellékei, a ruhák, az ágy, a szék, az asztal, az óra szétrombolása után az *abject* test önmagát és legfőbb ideológiai markereit (mellek, combok, méh) vérben úszva mutatja fel. Ez a fluiditás az, ami a nőt a tár-sadalom Másikjaként határozza meg, amelynek marginalizált heterogenitáshoz képest a kultú-ra definiálhatja önmagát. Ez a fluiditás, az *ab-jectio* látványa a szimbolikus jelentésalkotás le-hetőségének határait viszi a nézőt, ahol nem jön létre koherens jelentés a reprezentáció lát-tán, ugyanakkor a reprezentált szubjektum még-sem jut túl az ideológiai bezártságon, mivel a színpadi tér továbbra is fogva tartja. Hamlet for-radalma végképp befejezetlen marad a IV. fel-vonás nagy ön-megsemmisítő monológiájában. A színész/szerző megpróbál kilépni az előadásból, de a színházi tér, az ideológia dimenziója még mindig uralkodik fölötté, és „a Hamletet játszó színész tudtán és figyelmén kívül az ideológia

eszközei (hűtő, TV készülékek, azaz a fogyasztói civilizáció) ismét beúsznak a képbe.

A IV. felvonásban a forradalomról és a ski-zofrén forradalmi szubjektumról szóló narratív a szubjektumot konstituáló alapvető törés (*split*) elbeszélése.

„Nem Hamlet vagyok. Nem játszom több szerepet. Szavaim elvesztették számomra jelen-tésüket. A gondolataim kiszívják a vért a ké-pekből. A drámám nem játszódik le többet.” (32)

A Hamlet-színész szerint valamilyen dráma itt véget ért, ő nem játszik, csak elbeszél, el-mondja a forradalmat, amelyben

„Helyem, ha drámám lejátszódna, a front mindkét oldalán lenne, a frontok között, fö-lött...Hányingertől meggörnyedve rázom öklö-met magam ellen, aki a páncélüveg mögött ál-lok.” (33)

Ez a dráma valóban nem játszódhat le, min-dig elbeszélés marad, hiszen az önmagával azo-nos, egységes, az ideológia által „a téves felis-merésben” önmagától el nem idegenített szub-jektum drámája lenne. Azé a szubjektumé, aki egyszerre képes jelenlenni a törés mindkét ol-dalán, mint ahogy az elbeszélés forradalmi szubjektuma képes egyszerre a szabadságharco-sok és a katonák oldalán lenni. A *Hamletgép* mint dráma ennek a drámának még a látszóla-gos megjelenítésére sem vállalkozik, eljátszha-tatlannak tekinti, kilép belőle, de önmagából nem tud kilépni: narratívként is reprezentáció marad. Az elbeszélő belátja, hogy lehetetlen egyszerre kiszolgálni az ideológiát és lázadni is ellene, mint ahogy a szubjektum pozicionáltsá-ga is lehetetlenné teszi, hogy egyszerre elégtse ki és foglalja szimbolikus kódok közé is a tudat-alatti vágytartalmait. „A drámám nem játszódott le.” (33) A forradalmi szubjektum nem jött lét-re, és a forradalmi kísérlet lehetetlenségének elbeszélése után a dráma a testre koncentrál, amelyen keresztül a *szubjektum egysége* esetleg elérhető lenne.

„Hazamegyek és elütöm az időt egyedül/ együtt osztatlan magammal...Feltöröm lepecsételt húsomat. Ereimben akarok lakni. Csontjaim velejében, koponyám labirintusában. Visszahú-zodom belsőseimbe. Helyet foglalok a sza-romban, véreimben...Az agyam var. Gép akarok lenni.” (34)

Az ideológia által lepecsételt test, a hús fel-törése kétségbeesett kísérlet arra, hogy a lehető legmélyebbre hatoljunk az *abjectbe*, ahol a

szimbolikus kódolást talán meg lehetne haladni a megcsonkított testben. Az undor, a vér, az ürülék, a fluiditás privilégiummá lesz: a jelentésből való kiugrás helyszínévé. Ezen a ponton azonban már minden a potenciális színházi rendezésen múlik, amely a darab egyfajta belső logikáját kell, hogy szem előtt tartsa. A jelen értelmezés szerint ez a logika nem engedi meg, hogy a Hamlet-szubjektum ezen a ponton felbomoljon, és tényleg *abject*, vérben úszó alakként jelenjen meg. A Hamlet-színész, aki ekkorra már Hamlet-géppé lett, és gépként próbálja önmaga megosztottságát megszüntetni, csupán elbeszéli az abjectiót, amely *körülötte* megjelenhet a színpadon, de ő maga az élmény közvetlenségétől elbeszélői pozíciójában mindvégig elszeparálva marad. Ez a logika teszi így a drámát és a Hamlet-szubjektumot általában a reprezentáló és *re-prezentált* szubjektum metaforájává, aki az önmagának való jelenlétet mindaddig, amíg beszél és önmagáról diszkurzív tudást tart fenn – nem valósíthatja meg. A felvonás végén a Hamlet-színész visszabújik a „történelem fegyverzetébe”, az ideológiai pozícióba.

Heiner Müller anti-drámája a Jégkorszakkal és Opheliával zárul. Egyes értelmezők szerint a forradalmi kísérlet feladata itt Hamletről a társadalom Másikjára, az Ophelia-identitásra helyeződik át. Míg Hamlet „félelmetes fegyverzetében átéli” az évezredek, addig a Másik Teste a végső ellenállás, a radikális forradalom dimenziójaként jelenik meg: a biológiai ellenállás, a szaporodás megtagadásának helyszínéeként. Ophelia azonban meg van kötözve. Kísérlete megint csak egy narratív: jóslata az igazság felfedezéséről a halálon keresztül elszáll a levegőbe, mint egy üres és túlfűtött propagandaszöveg. Ő maga mozdulatlan marad az elhagyott, apokaliptikus térben, ahol eddigre már két férfi fehér gézbe burkolta. A géz, a Másikat behatároló szimbolikus kódolás metaforája világossá teszi: az „örökös Másik”, Ophelia sem válhat forradalmi, azaz ideológián túli szubjektummá.

. *A Hamletgép* nem kerül önmagán, a reprezentáción kívülre, nem válik artaud-i értelemben vett könyörtelen színházzá. Kizárólag a rendezőn múlik azonban, hogy a színrevitelben kihasználja-e azokat a lehetőségeket, amelyeket a szöveg fragmentációs stratégiái nyújtanak. Ha a szövegen túlra nem is, a szöveg teljes jelenlétéig elérkezhet a dráma, hiszen a hagyományos színházi kommunikáció pozícióinak széttörésével nem marad más a darabban, mint a Szöveg maga, az ideológia működésének kihatart bemutatása. Mivel dráma marad, a reprezentációt, az ideológia szimbolikusságát nem haladja meg, de bűjtatottságából, identitásgenerál és -garantáló működéséből *kiemeli A Hamletgép*.

Brecht következne, persze...<sup>7</sup>

1 Az *abject* és az *abjectio* terminusokat Julia Kristeva elméletének értelmében használom, amelyben az *abject* a szubjektumnak az a legarchaikusabb tapasztalata, amely még nem objektum és nem szubjektum, de már elkülönülést, differenciát artikulál azáltal, hogy a szubjektum leendő helyét az undorhoz, a heterogénhez, az iszonytatóhoz, a kilökendőhöz képest kijelöli. Az *abject* mindenekelőtt az a szubjektum számára, ami nehezen jelölhető, fluid, heterogén, nem egyértelmű, köztes, és így veszélyezteti a szimbolikus fixációt és az azon keresztül kialakulandó identitást. Vö. Julia KRISTEVA: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, 1982.

2. Vö. Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*. Verso, London - New York, 1989. Ch. I., „How Did Marx Discover the Symptom?”

3. Vö. Jacques Derrida: *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. In: *L'écriture et la différence*, Éditions de Seuil, Paris, 1967.

4. Vö. Herbert BLAU: *The Audience*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990. Ch. I. *The Most Concealed Object*.

5. Az idézetek forrása: Heiner Müller: *A Hamletgép*, ford. Sarankó Márta és Gulyás Róbert, in: DÉLUTÁN p.m., Pécs, 1991/1. pp. 3-35.

6. Vö. Slavoj ŽIŽEK: *The Truth Arises from Misrecognition*. In: Ellie RAGLAND-SULLIVAN & Mark BRACHER (eds.) *Lacan and the Subject of Language*. Routledge, New York and London, 1991.

7. Brecht elképzelése szerint a színháznak a társadalmi produktivitás helyszínévé kell válnia. A produktivitás lokalizálása a szubjektum szerkezetében a posztstrukturalista szubjektumelméletek egyik központi kérdése. A pszichoanalitikus és poszt-marxista kritika ötvözése magát a traumát, az ideológiai szimbolizáció beavatkozásából származó „törést” tekinti a produktivitás dimenziójának. Ebben az értelemben *A Hamletgép* valójában a brechti produktivitást valósítja meg. A produktivitás és a gyakorlat (praxis) kapcsolatához ld. COWARD, R. & ELLIS, J. 1977. *Language and Materialism. Developments in Semiology and the Theory of the Subject*. Routledge and Kegan Paul. *The Critique of the Sign*.